

La segunda parte de la novela comienza, como no podría ser de otra manera, con el viajero, pero en este caso el autor hace uso del recurso del flashback para mostrar cómo comenzó todo. Se retrotrae a la infancia de este y muestra cómo el asesino sintió ese deseo de matar y cómo se convirtió en lo que permite entrever a lo largo del libro. Por otro lado, la huida de Tanja y sus cuatro amigas continúa. Tras diversas peripecias consiguen llegar a Noruega, donde finalmente se producirá el tan esperado encuentro entre el asesino en serie, la pandilla de chicas y Ragnar, que no cesa en su empeño por encontrarlas. A pesar de que podemos encontrar diferentes lugares en los que la acción se desarrolla, como Noruega o Hamburgo, el espacio fundamental es Berlín y se puede apreciar con claridad que el autor es un gran conocedor de la ciudad. Ello refuerza, a su vez, la idea de realidad del relato y provoca que el lector se sumerja, aún más si cabe, dentro de la historia.

En el tercer y último capítulo se desvelan muchas de las incógnitas. El autor rompe de nuevo con la estructura temporal lineal de la historia y hace uso de la técnica del flashback para poder aclarar muchos de los misterios. En realidad, la acción principal se desarrolla en aproximadamente tres días, pero a pesar de ello la trama abarca años. El final, como no podría ser de otra manera, sorprende, ya que todo encaja a la perfección entre los personajes a los que en un primer momento no les unía ningún lazo, temporal, espacial o personal.

Uno de los rasgos más relevantes que cabe resaltar es el hecho de que se puede distinguir con claridad la familiaridad con la que se mueve el autor con los personajes juveniles. La gran caracterización que hace Drvenkar de las cinco adolescentes es simplemente magnífica. Sus miedos, deseos, ansias de libertad... todo aparece plasmado en esta novela.

En definitiva, se trata de un texto muy fresco que nos acerca a lo que se está escribiendo en la actualidad en el género de la novela negra en la república literaria alemana. Zoran Drvenkar es un autor consagrado dentro de este ámbito, por lo que se puede apreciar con claridad su excelente dominio de la intriga que provoca el incansable deseo de seguir leyendo más y más. Lo más elogiable de esta novela es, sin lugar a dudas, el original proceso de creación en el que el autor va jugando con una estructura que se asemeja a la de las muñecas rusas, es decir, va insertando una historia dentro de otra. Asimismo, el juego literario de Drvenkar con el lector no deja a nadie impasible.

Mónica MARTÍN ÁLVAREZ

HANDKE, Peter: *Lento en la sombra. Ensayos sobre literatura, arte y cine*. Selección y prólogo de Matías Serra Bradford. Trad. de Ariel Magnus. Buenos Aires: Eterna Cadencia 2013. 288 pp.

Incluso a la luz de los debates teóricos que agitaron la segunda mitad del siglo XX, contribuyendo a desplazar los términos de su propia formulación, el problema del vínculo entre crítica y verdad no ha dejado de comportar, para los estudios literarios, una pregunta tan genuina como acuciante. Qué legitimaría la voz del crítico como tal, en qué grado le sería posible a la crítica prescindir de un horizonte veritativo o cuál sería el sentido mismo de interrogarse sobre los límites entre crítica y literatura constituyen, de este modo, inquietudes todavía candentes en el discurso de la crítica académica. Se ha hablado incluso de un “momento absurdist” de la teoría literaria, que bien podría extenderse –en lo que a este punto respecta– a la propia crítica. Si no es esperable (ya) de esta última la consecución de algo así como una verdad, si la mera perspectiva de una verdad ha perdido su *verosimilitud*, entonces toda exigencia epistemológica en relación con el quehacer crítico habría dejado de ser pertinente. Es este panorama de dificultades, en suma, lo que un volumen

como *Lento en la sombra. Ensayos sobre literatura, arte y cine* (selección y prólogo de Matías Serra Bradford, traducción de Ariel Magnus) nos permite explorar, a la vez que –al menos, en cierta medida– trascender. Un panorama que, aunque casi no referido explícitamente en el texto, opera inevitablemente en los horizontes de lectura que éste pone de inmediato en movimiento. Se trata de una antología de escritos de Peter Handke, publicada en 2013 por Eterna Cadencia y realizada a partir de *Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln 1967-2007* y de *Langsam im Schatten. Gesammelte Verzettelungen*, volúmenes ambos publicados por Suhrkamp Verlag. Se propone, de esta manera, un accidentado recorrido a través de parte de la obra “crítica” (volveremos sobre este término) del autor, abarcando un periodo de exactamente cuarenta años desde “Cuando leí *Trastorno* de Thomas Bernhard”, de 1967, hasta “Los avispones”, de 2007. Cabe destacar que el orden de los textos no es necesariamente cronológico, ni siquiera en el marco de cada sección, reforzando ello el efecto de una miscelánea.

El libro se encuentra organizado en siete grandes secciones, correspondiente la primera de ellas a discursos de aceptación, y dedicadas las cuatro siguientes a la literatura, la traducción, el cine y las artes plásticas (respectivamente), además de otra consagrada expresamente al editor Siegfried Unseld. Cierra el volumen una última sección titulada “Auto(biografías)”, acaso engañosamente: todo la obra, en verdad, se encuentra marcada por la presencia enérgica –a veces algo abrumadora (¿pero no es allí donde radica gran parte de la fuerza del volumen?)– del “yo” enunciador. Cómo leer, pero sobre todo desde dónde hacerlo, se vuelven así cuestiones ineludibles, en principio para Handke mismo, pero reflejándose simultáneamente en el lector. Ello, en un sentido mucho menos prescriptivo que orientador: lejos de cerrarlo, las mismas *abren* un juego de lectura que preferimos denominar “imaginario” antes que “hermenéutico”. De ahí la potencia concentrada en dos de los factores críticos que sugerimos en el inicio. Por un lado, el problema de la adscripción genérica. El de Handke no es, en efecto, un discurso simplemente “híbrido” (entre la crítica y la literatura, se comprende), sino que es precisamente la diferencia implícita en esa eventual condición lo que allí pierde pertinencia, sin que la conveniente categoría de “ensayo” nos permita evadir sin más este problema. Por el otro lado, se trata de la autorreflexividad del discurso crítico como vía de verosimilización de sus propias lagunas epistemológicas, incluidas sus perspectivas a primera vista prometedoras, pero en última instancia aporéticas: gesto éste que, en Handke, aparece de algún modo sublimado. Y es que, en los textos en cuestión, el autor se vuelve no tanto hacia las categorías típicas del discurso crítico (que Handke pareciera eludir conscientemente) como hacia la dimensión más ostensiblemente “biográfica” de su propia figura autoral. Los nombres de libros y de autores que recorren las páginas no son, a pesar de ello, simple pre-texto de un discurso autobiográfico: más bien a la inversa. Puesto que es, ante todo, en su intersección misma con cierto material cultural que un Handke de carne y hueso se va figurando. Sería superfluo reconocer el aspecto abiertamente ficcional que concentraría este modo de presentación del material (más allá de la realidad biográfica que se plantea como horizonte), así como también el hecho de que nada nos permite asegurar la veracidad –total o parcial– de estos auténticos relatos. Pero es que, al fin y al cabo, poco importa determinar cuánto de lo que el autor afirma es verdadero (o falso) desde un punto de vista fáctico. Handke mismo no se preocupa por disimular el meticuloso trabajo de estilo que informa sus textos, y que podría considerarse contrario al efecto de “espontaneidad” donde con frecuencia quiere verse la verdad. Lo que sí importa es percibir la manera en que ese discurso de sabor autobiográfico opera como revestimiento discursivo de una peculiar forma de praxis crítica. Es, por así decirlo, la materia en que a ésta le ha sido dado desenvolverse, sin impedir ello que, efectivamente, llegue a discernirse en su tejido algo parecido a un discreto mito de autor.

Por ello nos referíamos a la forma en que entran aquí en juego las condiciones de verdad desde cuyos parámetros cabría abordar el discurso de Handke. Nos preguntamos, de hecho, si realmente sería legítimo hablar del “discurso de Handke”, como si fuera forzoso hallar el rastro de una identidad constante a lo largo de un conjunto de textos por lo demás heterogéneos (salvo en los rasgos ya referidos). No deja de ser notable, en todo caso, el grado en que el hecho de ser un “escritor” quien allí habla alcanza a afectar los criterios de lectura dispensados a los textos, como si su condición de tal le concediera –cuando de hacer crítica se trata– una licencia especial, acaso identificada con un simple sentido de *auctoritas*, pero también con cierta concepción de la estética en cuanto *organon* de conocimiento. La primera sección de la antología consiste, precisamente, en un despliegue expreso de la figura pública del autor como escritor. El “Discurso de otorgamiento del Premio Franz Kafka” ofrece, así, un primer acercamiento a la presencia del autor praguense en el universo de Handke, quien lo presenta como guía de toda su vida como escritor. La ubicación de este texto en el marco del volumen es acertada, asimismo, en virtud de un segundo elemento: a saber, el hecho de que ya en el primer párrafo proponga Handke cierto pacto de lectura, al reconocer cómo, ante la urgencia de decir algo *sobre* Kafka (notemos aquí un protocolo básico de la crítica literaria), éste no se le aparece “de forma premeditada-ordenada”, sino modelado por una “fantasía involuntaria y extraordinaria [en la cual] su contorno anónimo vuelve a cobrar vida una y otra vez” (p. 23). Siguen a continuación los discursos correspondientes al Premio de Literatura de la ciudad de Salzburgo, al Premio Nacional de Austria, al Premio Georg Büchner y al Premio Franz Grillparzer, respectivamente. A través de ellos va cobrando forma una trama de esquemas expositivos, de giros retóricos recurrentes y de interrogantes más o menos explícitos (¿Cuál es el lugar del escritor profesional? ¿Cómo transformarse en un hombre político? ¿Qué implica, de hecho, una experiencia política? ¿Y cómo puede definirse el vínculo entre creación y comunidad?), pero sobre todo un índice de nombres siempre en expansión, en los cuales comienza a delinearse, de manera aparentemente caótica, la biblioteca y el museo imaginarios de Peter Handke: Kafka, sin duda, pero también Bove, Grillparzer, Bernhard, Hofmannsthal, Büchner, Kraus, Redon, Nestroy, De Chirico, Giacometti, Miró...

Y sin embargo, es en la sección “Sobre literatura” –la más extensa de las que integran el volumen, con casi ciento cuarenta páginas– donde el pensamiento de Handke en relación con algunos de esos autores se desarrolla más cabalmente. Su división en cuatro apartados no impide, una vez más, que el orden de lectura de los textos sea intercambiable. Pero ya esta mera decisión editorial incita a buscar aquellos dominios comunes sobre los que dicha división podría justificarse. El primer apartado se encuentra dedicado a autores en lengua alemana: Kafka, Moritz, Stifter (de quien se asegura que, al leerlo, da “la impresión de estar leyendo un relato de Voltaire”, pero mucho después del siglo de las luces (p. 53)), Bernhard, Hohl, Kolleritsch y Born. Sobre este último se incluyen dos textos relativamente extensos, constituyendo el primero una aproximación a la novela *El lado oscuro de la historia*, conteniendo el otro una reflexión sobre su obra poética. Se abre, acto seguido, un apartado reservado exclusivamente a Hermann Lenz, abarcándose desde el aspecto más propiamente biográfico (incluyendo un retrato físico del autor, pero también una “oración fúnebre”) hasta una valoración crítica, de amplitud más bien panorámica (aunque sin escatimar juicios precisos y hasta breves gestos de *close reading*), de su producción literaria. Sobre los libros del escritor nacido en Stuttgart afirma el autor que a través de ellos, “como en ninguna literatura alemana, al menos desde la Segunda Guerra Mundial, Alemania se me acercó a mí, lector, como topografía, como río, montaña, valle, colina, sistema de luces” (p. 123). El tercer apartado consta de textos en torno a Patricia Highsmith, John Berger y Gustav Januš, a los que se añade una carta al escritor japonés Yasushi Inoué. Nuevamente, la apelación a la fun-

ción “autor” funciona mucho menos en clave de una categoría estanca (que Handke, de hecho, procura dislocar) que como catalizador del singular discurso del autor. De Highsmith le interesa a éste explorar su prosa “fáctica y libre de metáforas”, carente incluso del “trabajo artesanal” presente en otros autores norteamericanos (Hemingway, James M. Cain); de Berger, su construcción de un “narrador de la primera del plural [...] que finge tener una explicación prácticamente para todo”, al que se contrapone un ocasional “yo” desnudo, anónimo, sin ideología ostensible, paradójicamente universal (de ahí el problema del saber y del decir de su voz); de Januš, ese “puro ir y venir”, ese sentido de belleza que recorrería sus poemas (pp. 137, 145, 160). El cuarto y último apartado se halla consagrado, en fin, a cuatro autores franceses: Philippe Jaccottet, Francis Ponge, Emmanuel Bove (a quien corresponden tres de los seis “ensayos”) y Marguerite Duras. Es con Jaccottet, precisamente, que la atención se vuelve sobre ese “Lento en la sombra” que titula la antología, y que no es –como podía esperarse– otro que el “*lentus in umbra*” virgiliano (Égloga I), condición que Melibee señalaba en Tíro mientras “*nos linquimus fines patriae et dulcia arva, nos fugimus patriam*”, y en cuya clave se comprende aquí la poesía misma, a partir de una pieza “que no empieza con la vejez y la muerte, sino con el exilio, con el ser expulsado hacia la periferia” (p. 176).

A través de todos estos textos, y conforme una dinámica que se extiende al volumen en general, vemos a los distintos personajes desaparecer y reaparecer, a veces tan solo lateralmente (incluso como una alusión pasajera), otras en primer plano (como ocurre con Kafka, con Bove o con Bernhard), pero en cualquier caso como piezas –en parte superpuestas, no siempre perfectamente complementarias– de una especie de gran rompecabezas. Esto último, aun cuando bien sepamos que una conciliación final no es en modo alguno necesaria; que la perspectiva de una visión de conjunto podría no entrañar, al fin y al cabo, más que un efecto de lectura. Los “ensayos” sobre traducción, sobre cine y sobre arte siguen, por lo general, estos mismos patrones retóricos. En el primer caso, Handke vuelve a abrazar su carácter de *autor*, desde el cual indaga las personalidades más o menos ocultas tras los nombres, impresos en letras chica, de los “traductores”. Denominación ésta en principio referida a cierta vaga entidad colectiva, pero que enseguida cobra la forma de un grupo más preciso (aunque todavía carente de rostros individuales) de cuyo referente se nos ofrece, finalmente, un retrato incluso intimista. Intimidad del vínculo (plasmado con nombres y apellidos) entre autor, traductor y público lector, pero también de aquella misteriosa articulación –miedo a lo místico que se impone a Goethe al intentar traducirse al francés– entre la “vacilante mano izquierda de la escritura”, la “tranquila mano derecha de la traducción” y la “mano libre del ocio” (p. 194). Los protagonistas serán aquí Ralph Manheim y Georges-Arthur Goldschmidt, traductores de Handke al inglés y al francés, respectivamente. En lo que respecta al cine, Handke aparece nuevamente emplazado –quizás, con mayor decisión que nunca– en el lugar del receptor: en este caso, el espectador casi extrañado ante esa “cosa llamada cine”, desde cuya posición aborda Handke, con falsa ingenuidad, el problema de los géneros cinematográficos, el tipo de relación que el cine entabla con su espectador y (ya en un plano más específico) la película *Antígona*, de la pareja Straub/Huillet. Cierran la sección dos textos sobre el cineasta iraní Abbas Kiarostami. En éstos, el gesto de extrañamiento (aquí algo más justificado) se conjuga con una prosa crítica acaso algo más convencional, pero no por ello menos incisiva. En cuanto al dominio de las artes plásticas, vemos a Handke enfrentarse sucesivamente a las obras de Pierre Alechinsky, de Anselm Kiefer y de Jan Voos. Al segundo dedica el autor diez eloquentes páginas, en las cuales emerge, ya con toda claridad, la cuestión del *porqué*: esto es, no solo la pregunta por *cómo* se pinta hoy, sino que “todavía se pinte en general” (p. 262). De ahí, una vez más, el problema de la legitimación.

Al igual que en las secciones anteriores, la prosa de Handke rara vez cobra en éstas el aspecto de una argumentación (incluso al nivel de cada texto particular); tampoco son conceptos los términos básicos que sostienen su arquitectura, diferenciándose así aquella –como se comenta en el prólogo– de la escritura “pautada, mecánica, predecible” del llamado crítico profesional (p. 15). Es un lector, *escritor* por añadidura, quien aquí nos interpela. Consideramos, no obstante, que una más desarrollada contextualización de cada “ensayo” por parte de los editores no hubiera perjudicado en gran medida este efecto de desenvoltura, y que el volumen ciertamente se hubiera beneficiado a través de la reposición de datos capaces de proveernos de una noción algo más precisa del marco de producción y de circulación de cada uno de los textos. De todas formas, y a modo de compensación, parece innegable que el favorecerse un abordaje relativamente “inmanentista” del material contribuye a reforzar la ilusión de una (auto)biografía eminentemente literaria, compuesta de aquellos momentos –aislados artificialmente– en que la vida *se pone en juego* en la lectura (y en la escritura). Es obvio, también, el grado en que esta disposición de los textos se adecua al contrato de lectura alentado por Handke; contrato que, a la inversa, nos incita a preguntarnos: ¿Cuánto de ficcionalidad no asumida (no) habría, después de todo, en el discurso crítico institucionalizado? ¿Haría falta reconocer, una vez más, el zócalo mítico sobre el que se sustenta la palabra crítica, siendo ella misma un agente mito-poético (tal vez incluso, como quería Genette, de manera específica en relación con los discursos de otras disciplinas)? En contraste con un optimismo epistemológico desmedido, pero también con el absurdista que solo dice que no puede decir, la narrativización de la crítica en Handke permite a éste expresar sus dudas, improvisar un discurso crítico (o fingir que lo hace), y a la vez pronunciarse *positivamente* sobre cierto material textual. En cuanto al hipotético hilo que atravesaría el mismo, no se trataría, en primera instancia, sino de aquel mismo que el propio lector va enhebrando en su camino, cuyo capricho la forma “antología” tiende a alimentar. Tampoco es forzoso que exista semejante hilo; pero, como también ocurre con cada una de sus secciones, la composición del volumen no deja de invitarnos a rastrearlo. Y es que, más allá de la perspectiva de alcanzar una verdad, el gozoso juego de perseguirla constituye, en sí mismo, una certeza.

Alejandro GOLDZYCHER

JEAN PAUL: *El viaje del rector Florian Fäbel / Vida del risueño maestrillo Maria Wutz*. Traducción de Isabel Hernández. Madrid: Nórdica 2013. 139 pp.

El 21 de marzo de 2013, en el 250 aniversario del nacimiento de Jean Paul, la editorial Nórdica ha rendido su particular homenaje a uno de los más insignes creadores en lengua alemana, imprimiendo dos de sus primeros relatos con una encuadernación exquisita y en una edición conmemorativa de lujo: “El viaje del rector Florian Fäbel y sus alumnos de último curso al Fichtelgebirge” (“Des Direktors Florian Fäbels und seiner Primaner Reise nach dem Fichtelberg”, [1790/91] ed. en 1796) y “Vida del risueño maestrillo Maria Wutz en Auenthal. Una especie de idilio” (“Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal. Eine Art Idylle”, [1790] ed. en 1793). Son dignos de alabanza el cuidado y el esmero que impregnan las páginas de este volumen de la colección “Otras latitudes”, ya que contribuyen a situar la obra de Johann Paul Friedrich Richter en el lugar que merece a nivel internacional y, sobre todo, entre el público hispano. Pero, si hay una pieza esencial para llevar a término esta empresa, esa es la lograda traducción de Isabel Hernández, más aún cuando, como es sabido, la obra de Jean Paul es posiblemente una de las más difíciles de trasla-